



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

3 | 2010

Lolita : Examining "the Underside of the Weave"

Lolita, ou « l'ombre d'une branche russe ». Étude de l'auto-traduction

Agnès Edel-Roy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/1536>

DOI : 10.4000/miranda.1536

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Agnès Edel-Roy, « *Lolita*, ou « l'ombre d'une branche russe ». Étude de l'auto-traduction », *Miranda* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 26 novembre 2010, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/1536> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.1536>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Lolita, ou « l'ombre d'une branche russe ». Étude de l'auto-traduction

Agnès Edel-Roy

- 1 *Nabokov n'est pas tel que nous le pensons. Comme Pouchkine, il n'écrivait pas pour nous. Disons qu'il écrivait pour quelque chose de plus. Et c'est ce quelque chose de plus qui nous est déjà plus nécessaire que l'air et l'eau ; [...] Nabokov est déjà autre que nous. En lui est dépassé, transformé en un phénomène universel abolissant la coupure, le clivage de la culture russe du vingtième siècle entre culture soviétique et culture de l'émigration. Nabokov n'a pas justifié nos espoirs — en revanche, il y a de quoi espérer après lui. (Бумов 138)*
- 2 Le 27 décembre 1959, à San Remo, Vladimir Nabokov écrivait en russe un poème, *Kakoe sdelal ja durnoe delo* [Quel forfait ai-je commis] (Nabokov 1999, Henry, 168-9), où il s'interrogeait sur le crime qu'il avait commis en faisant rêver le monde entier à « sa pauvre petite fille » :¹

Quel forfait ai-je commis, et suis-je
ce criminel, ce corrupteur ?
Moi qui ai fait rêver tout un monde
à ma pauvre petite fille ?
Oh, je le sais, les gens ont peur de moi
mes pareils, les sorciers, on les brûle
et comme le poison au creux de l'émeraude
mon art est de ceux-là qui tuent.
Pourtant (c'est drôle), en fin de paragraphe
malgré le siècle et malgré le censeur
on verra frémir sur ma main de pierre
l'ombre d'un arbre de Russie.
- 3 A cette date, la polémique suscitée par *Lolita* faisait rage depuis sa première publication à Paris, en 1955, par Olympia Press : la publication en Angleterre venait tout juste d'être autorisée mais le roman était encore censuré dans d'autres pays. En réalité, ce poème est un pastiche d'un poème intitulé *Prix Nobel*, écrit par Boris Pasternak en janvier 1959 et publié en Occident en février 1959. Alors que Pasternak, persécuté en Union Soviétique, était salué en Occident pour son courage, Nabokov, l'émigré russe devenu citoyen américain, affirmait, avec un brin de provocation, que son art de

l'enchantement,² art brillant, poli d'une main inflexible, élaboré contre le siècle et la censure, et qui avait tant de fois valu à l'écrivain d'être condamné — pour insignifiance par de nombreux critiques de l'émigration russe, pour immoralité par bon nombre de critiques occidentaux lors de la sortie de *Lolita* —, était en fait un poison mortel qui finirait par anéantir ses juges et ses détracteurs, et renfermait un secret caché au cœur de sa fabrique, celui d'être l'ombre d'une branche russe.

- 4 Laurence Guy nous avait déjà invités à suivre « les traces diaphanes de [l']hypostase abandonnée » (Guy quatrième de couverture) de Nabokov-Sirine, en quête de l'ombre russe de son œuvre anglo-américaine, et plus particulièrement du texte anglo-américain de *Lolita*. Le propos de la présente étude est de comprendre comment cette problématique, qui s'expose sous la forme d'une triade unissant l'art de l'enchantement comme poison mortel à son ombre russe, est redoublée, si ce n'est dédoublée, ou sinon rejouée dans l'auto-traduction russe de *Lolita*.³
- 5 L'activité de traducteur de Nabokov est aussi ancienne et aussi importante que ses activités de poète et d'écrivain. Traduisant d'autres auteurs que lui-même, il a aussi bien traduit de l'anglais vers le russe que du russe vers l'anglais, et plus rarement du français vers l'anglais, depuis ses premières traductions en russe de *Colas Breugnon* de Romain Rolland [*Nikolka Persik*, 1922] et d'*Alice in Wonderland* de Lewis Carroll [*Anja v Strane Čudes*, 1923], jusqu'à ses traductions en anglais de *Slovo Polku Igoreve* [*The Song of Igor's Campaign: An Epic from the Twelfth Century*, 1960] et de *Evgenyj Onegin* d'Alexandre Pouchkine [*Eugene Onegin: A Novel in Verse*, 1964]. S'agissant de ses propres œuvres, ce sont essentiellement ses œuvres russes qu'il a traduites en anglais, depuis ses premières auto-traductions d'*Očajanje* [*Despair*, 1937] et de *Kamera Obskura* [*Laughter in the Dark*, 1938] jusqu'aux traductions de ses romans russes qu'il a réalisées pendant sa période américaine de création, le plus souvent en collaboration avec d'autres traducteurs, notamment son fils Dmitri, et dont certaines sont des reprises de traductions antérieures.
- 6 En janvier 1963, Nabokov entreprit la traduction russe de *Lolita* : il vivait depuis 1961 à Montreux, précisément grâce au succès de sa *Lolita* américaine. A cette époque il travaillait également à la rédaction de son nouveau roman, *La Texture du temps*, qui deviendrait *Ada ou l'ardeur*, et à un livre sur les papillons d'Europe. Fin 1964-début 1965, pendant qu'il finissait sa traduction russe de *Lolita*, il reprit sa traduction anglaise d'*Očajanje* [*Despair*] qui datait de 1935, pour une seconde publication. Il n'avait plus écrit de prose russe depuis les années 1940 et, pour l'unique fois, il traduisait l'un des romans de sa période américaine de l'anglais vers le russe car, déclara-t-il dans le post-scriptum à sa traduction russe, « je veux que mon meilleur livre anglais, ou, disons plus modestement, l'un de mes meilleurs livres anglais, soit traduit correctement dans ma langue natale » (НАБОКОВ 2000, 389). La seule autre auto-traduction en russe d'une œuvre écrite presque intégralement en anglais aux États-Unis, mais qui n'est pas un roman, précède de peu la fin de la rédaction de *Lolita* : durant l'été 1953 selon Nabokov, mais au printemps 1954 selon Brian Boyd (Nabokov 2010, 1150, 1733), avec l'aide de sa femme, il avait traduit en russe, et remanié, son autobiographie, *Conclusive Evidence: A Memoir* (1951), devenue *Drugie Berega* [*Autres Rivages*] (1954).
- 7 Pourtant, Nabokov était loin d'être satisfait de la traduction russe de *Lolita* : « L'histoire de cette traduction, c'est l'histoire d'un désenchantement » (НАБОКОВ 2000, 386). Se trouve employé ici le terme russe « razočarovanie », c'est-à-dire le processus contraire à celui qui constitue le fondement et l'essence du style nabokovien : l'enchantement.

Hélas, cette « merveilleuse langue russe », qui, me semblait-il, m'attendait encore quelque part, qui fleurissait, comme un printemps fidèle, derrière une porte fermée hermétiquement, dont j'avais conservé la clé en sûreté pendant tant d'années, s'avéra inexistante, et derrière la porte il n'y a rien, sinon des souches calcinées et un automne sans espoir au loin, tandis que la clef que je tiens dans ma main ressemble plutôt à un passe-partout. (НАБОКОВ 2000, 386)

- 8 La langue russe dont il s'était défait pour écrire en anglais, cette langue qu'il avait « marqué[e] à la longue de [s]on empreinte » (Nabokov 2010, Boyd, 1405), Nabokov ne l'aurait pas retrouvée en traduisant *Lolita* de l'anglais vers le russe. Vérité objective ou crainte d'une langue passe-partout, empreinte de clichés et de procédés dépassés que ne verrait plus l'artiste qui a cessé de polir son outil ? Angoisse, sans doute, que le détour si douloureux par la langue anglaise n'ait coupé l'artiste du cours vivant d'une langue russe très personnelle, « non [...] une langue commune, mais [...] un idiome individuel et vital » (Nabokov 2010, Boyd, 1405), arme enchanteresse aiguisée contre deux développements de la langue russe : celui, dans l'émigration, de la célébration de la véritable russité à laquelle Nabokov, qui écrivait alors sous le pseudonyme de Sirine, avait été déclaré étranger ; celui, en URSS, de la célébration de la collectivité soviétique des hommes nouveaux, à laquelle Nabokov se déclarait totalement étranger.

- 9 Une première question peut se poser : que « vaut » le texte russe de *Lolita* ? Les avis sont partagés, voire opposés : pour Brian Boyd, « la traduction par Nabokov de *Lolita* est aussi littérale que n'importe laquelle de ses autres traductions. Il privilégie le sens au son » (Boyd 1991, 489) ; pour Alexandre Dolinin, il s'agit « d'une nouvelle rédaction du roman, de son second avatar dans une réalité culturelle et linguistique parallèle » (Dolinin 323). Simple résurrection ou véritable réincarnation ? Nabokov, pris entre sa conception d'une bonne traduction comme littérale et les libertés que l'auteur peut s'autoriser avec son œuvre, pris entre la réception occidentale du roman anglo-américain et son désir d'encadrer la réception russe, qui en 1965 s'apparentait à un mirage, écrivait dans le post-scriptum à l'édition russe avoir résisté à un certain nombre de « démons qui [l']incitaient aux omissions et aux compléments » et qu'il avait de son propre aveu « contenu[s] d'une main de fer » (НАБОКОВ 2000, 389). En premier lieu, je m'attacherai donc à exposer quelques-unes des solutions trouvées par l'écrivain pour résoudre les problèmes que posait le passage du roman anglo-américain vers une aire linguistique et culturelle coupée de l'Occident et dont Nabokov craignait lui aussi d'être coupé.

- 10 Avec l'auto-traduction, se posait de nouveau à Nabokov la question de sa solitude artistique, puisqu'il traduisait pour un public qui n'existait presque plus — celui des communautés de la première émigration russe — ou pour un lectorat qui n'existait pas encore et dont il se demandait s'il existerait jamais — celui d'une Russie où ses œuvres notamment ne seraient plus censurées. Cette question a été mise en scène dans les toutes dernières lignes du post-scriptum russe :

En tant que lecteur je sais me démultiplier à l'infini et je peux sans difficulté bourrer une vaste salle compatissante de mes doubles, représentants, figurants et de toutes ces personnes louées qui, sans hésiter une seconde, entrent en scène de tous côtés dès que l'enchanteur propose au public de s'assurer de l'absence de tromperie. Mais que puis-je dire au sujet des autres lecteurs, des lecteurs normaux ? Dans mon cristal magique jouent des arcs-en-ciel, se reflètent de biais mes lunettes, se profile une illumination miniature, mais il me montre bien peu de gens : quelques vieux amis, un groupe d'émigrés (qui en général préfèrent Leskov), un poète d'Union Soviétique en tournée, le maquilleur d'une troupe itinérante, trois

délégués polonais ou serbes dans un café aux nombreux miroirs, tandis que tout à fait au fond il y a le début d'un vague mouvement, des indices d'enthousiasme, s'approchent les silhouettes de jeunes gens qui font des signes de la main... Mais c'est simplement pour me demander de me pousser sur le côté, on va maintenant tourner l'arrivée à Moscou d'un quelconque président. (НАБОКОВ 2000, 389-90)

- 11 La question de l'ombre russe de *Lolita* excède donc celle des formes de l'auto-traduction. Le retour de *Lolita* dans la langue originelle de son auteur a constitué pour lui l'occasion inouïe de réaffirmer et d'immortaliser une identité et une différence russes, de remettre en jeu cette poétique très personnelle d'un art désengagé mais mortel. Dans la postface à l'édition américaine, Nabokov faisait cette célèbre déclaration : « Il m'avait fallu quarante ans pour inventer la Russie et l'Europe de l'Ouest, et maintenant il me fallait inventer l'Amérique » (Nabokov 2001, Couturier, 461). A rebours, l'une des principales difficultés qu'a surmontées Nabokov en traduisant *Lolita* fut d'inventer une hypothétique future Russie et un hypothétique futur lecteur russe à une période où il désespérait de la littérature, de la société et de la langue soviétiques. Deux ans plus tard, Vladimir Nabokov recevait une lettre de l'un de ses premiers lecteurs soviétiques, Alexandre Gorianine, un jeune homme de vingt-cinq ans. Il en resta médusé : « Nous ne savions vraiment pas que des lecteurs de cette tranche d'âge, nourri de Chokhov et ses semblables, sauraient juger la littérature d'un point de vue purement esthétique » (Boyd 1991, 524). Le rêve russe de Nabokov commençait à prendre forme.

1. Le texte russe de *Lolita* : de quelques problèmes et solutions

- 12 Pour Carl R. Proffer qui a consacré en 1984 un article à l'auto-traduction russe de *Lolita*, l'opération de traduction du texte anglais en russe n'a fait que transformer un « papillon en chenille » (Proffer 249). En cela, Proffer semblait partager la déception de Nabokov, qui, ayant constaté le trouble que lui procurait dorénavant « le tintement de ses cordes russes rouillées » (НАБОКОВ 2000, 386), se l'expliquait ainsi :

Je me console en premier lieu par le fait que, de la gaucherie de la traduction proposée, est coupable non seulement le traducteur qui a perdu l'habitude de sa langue maternelle mais aussi l'esprit de la langue dans laquelle la traduction a été faite. (НАБОКОВ 2000, 386)

- 13 Une première raison qui expliquerait la maladresse de la traduction serait donc que Nabokov se disait convaincu d'avoir perdu « de nombreux bibelots personnels et des habitudes et des trésors de langage qu'il [lui] a[vait] été impossible de restaurer » (НАБОКОВ 2000, 386). L'écrivain regrettait d'avoir été coupé de cette langue russe très personnelle qu'il avait élaborée de roman en roman dans l'émigration et qui avait été l'outil d'une différence artistique affirmant la prééminence de la quête esthétique, de la nouveauté des procédés et de l'effet artistique des formes sur toute autre préoccupation (didactique, utilitariste, civilisatrice, idéologique, ...) exogène à l'art. De ce point de vue, la langue soviétique, que Nabokov connaissait parfaitement et qu'il abhorrait — le « sovjargon, ou sovjournalistique » (Nabokov 1992, Bouvart, 642) — ne pouvait constituer un recours. Au contraire, traduisant *Lolita* en russe, Nabokov renouait avec une certaine forme de combat qu'il avait déjà mené dans l'émigration et qu'il réactualisait en cherchant à opposer une langue russe moderne, riche et libre,

poétique et artistique, à la langue soviétique qui était, selon lui, autant une dénaturation de la langue russe qu'une acculturation du peuple soviétique.

- 14 Pour ce faire, Nabokov a dû résoudre un certain nombre de problèmes. Prenons l'exemple le plus évident : pour s'imprégner du discours des adolescents américains, Nabokov aurait pris le bus scolaire avec eux et retranscrit leurs échanges. Comment transposer cela en russe contemporain ? Si l'on regarde les principaux passages en style direct où le lecteur peut entendre la voix de Lolita, la transposition en russe de l'argot des adolescents américains est plutôt réussie et mêle, comme dans l'original, expressions et tournures familières, injures, souvent violentes, constructions syntaxiques syncopées. Mais comment savoir, puisqu'il était impossible de le vérifier auprès d'adolescents russes ou dans la littérature soviétique, si l'équivalent trouvé avait du sens pour un jeune lectorat russe ?
- 15 On mesure à cet exemple la difficulté qu'il y avait pour le pointilleux Nabokov à transposer pour un public russe fantomatique, sans le renfort de notes ni de commentaires, comme dans sa traduction d'*Eugène Onéguine*, un texte aux *realia* américaines, dont l'un des ressorts est la confrontation entre la vieille Europe et la jeune Amérique et qui charrie une multitude de références à la société, la culture et la littérature européennes et américaines, dont il était malaisé en 1965 de savoir le degré de connaissance que pouvait en avoir un lecteur soviétique qui était, lui aussi, « sous contrôle » (I-2, E10, R18).⁴
- 16 Première constatation, la *Lolita* russe reste bien un roman dont le cadre référentiel est américain : les noms de personnes, les toponymes, les unités de mesures ont été très majoritairement transcrits ou rendus par leur traduction russe quand elle existait. S'il choisit de transcrire « breakfast », sans doute parce que le mot était suffisamment ancien, il transpose (et souvent en les spécifiant) des créations récentes, comme « Sundaes » devenu « glace avec du sirop » ou « jeans », « pantalons bleus de cow-boy » (I-11, E41, R55), et le résultat aujourd'hui paraît daté. Parfois, mais assez parcimonieusement, il utilise la glose ou la périphrase : « girl-child » devient « 'gèrl-čajl'd' (c'est-à-dire fillette) » (I-5, E19, R28), « Reform school », « école pour jeunes délinquants » (I-5, E16, R25). Il peut aussi choisir de faire passer en russe des mots anglais dont il produit un calque russifié alors que le strict équivalent russe existe et qu'il l'utilise par ailleurs : ainsi du mot « apartments » rendu par « appartementy » (II-26, E260, R319).
- 17 Loin d'être limité dans ses choix par la conception littérale qu'il avait alors de la traduction, Nabokov est sans doute pris entre deux désirs contradictoires : d'une part, donner aux lecteurs soviétiques une civilisation et une littérature dont ils ont pu être coupés, et c'est aussi le sens, semble-t-il, des explications dans le texte russe des intertextes anglais, américains et français — par exemple, « The angels knew it » devenu « Les anges d'Edgar le savaient » (II-3, E167, R206) ; d'autre part, rester fidèle à la précision et à la complexité de sa construction textuelle anglaise — fidélité qui fait qu'il peut choisir, quand le souvenir de Charlotte traverse l'esprit de Humbert qui apprend le nom de son rival, de transcrire « waterproof » par « uoterpruf » (II-29, E272, R333), et non de le traduire. L'isolation linguistique du mot associé à Charlotte met en relief l'importance de la réminiscence involontaire et signale plus clairement qu'en anglais la possible polysémie du terme, qui peut signifier « imperméable » mais aussi « la preuve [ou l'épreuve ?] de l'eau ».

- 18 Car, quoi qu'en ait dit Nabokov, il était le traducteur idéal pour *Lolita*, si l'on se réfère à sa définition des « qualités qu'un traducteur doit posséder pour produire la version idéale d'un chef-d'œuvre étranger » :

Tout d'abord, il doit avoir autant de talent — ou du moins la même forme de talent — que l'auteur qu'il a choisi. [...] Ensuite, il doit connaître parfaitement à la fois son pays et celui de son auteur, ainsi que tous les aspects du style et des méthodes de ce dernier, le contexte social des mots, leur vogue, ce qu'ils évoquaient jadis, ce qu'ils évoquent aujourd'hui. Enfin, outre son talent et son savoir, il doit posséder le don d'imitation, être capable de jouer le rôle de l'auteur, copiant fidèlement son comportement, son élocution, ses manières et sa forme d'esprit. (Nabokov 1985, Fortier-Masek, 425)

- 19 Plutôt donc que d'aller dans le sens de Nabokov, il faudrait se demander si la principale difficulté, qu'il passe totalement sous silence dans le post-scriptum à l'édition russe, ne provenait pas plutôt de la conception qu'avait Nabokov de ce qu'était une traduction correcte : « précision, fidélité artistique, aucun délayage ni fausse imputation » (Nabokov 1986, Barbedette, 105). Ainsi les auteurs du dictionnaire anglo-russe de *Lolita* remarquent qu'il y a « peu d'exemples où Nabokov retravaille son texte au lieu de le traduire » (Nakhimovsky v). Si l'on se tourne vers les modifications de la structure du texte lors de son passage en russe, les libertés d'auteur que Nabokov a prises sont bien moins importantes que celles prises au même moment dans sa seconde traduction anglaise de *La Méprise*, où il ajoute une longue scène, celle de la dissociation, où il change le finale, et procède à de nombreuses modifications microtextuelles. Dans la *Lolita* russe, il n'y a aucun ajout de scène et les manipulations de la structure même du texte se font par omission, ajout, déplacement ou transformation de segments de texte assez courts. L'omission la plus longue, et c'est un cas unique, est celle du paragraphe où Humbert annonce à Lolita qu'elle ira à Bearsdley (II-3, E171, R211). Les ajouts, parfois avec transformation, servent essentiellement à des clarifications de *realia* et à des clarifications intertextuelles, comme il a déjà été vu. Ces ajouts servent aussi à clarifier systématiquement le temps de la diégèse : ainsi, par exemple, quand en anglais le narrateur se contente d'un simple « for her birthday », en russe il précise : « pour son quatorzième anniversaire, le premier jour de l'année 1949 » (II-12, E199, R245). Ils peuvent aussi servir à lever des ambiguïtés : le syntagme nominal « The Miranda Twins », traduit en français par les « jumelles Miranda », est spécifié en russe par « les jumeaux, Antonij et Viola Miranda » (I-32, E136, F210, R169).

- 20 Paradoxalement donc, la conception littérale de la traduction qu'avait alors Nabokov a pu limiter sa liberté d'auteur. La traduction russe venant après la première réception, le plus contraignant sans doute a été de ne pas « trop » récrire *Lolita*, et Nabokov évoquait dans le post-scriptum russe en avoir contenu la tentation. Cette question fait pourtant débat dans la critique nabokovienne, et tourne à la querelle. En effet, Dolinin soutient avec d'autres critiques que Nabokov a infléchi dans la version russe la signification des derniers chapitres (ceux qui suivent la disparition de Lolita), afin d'étayer l'hypothèse que le texte de Humbert se transforme alors en « une narration purement fictive sous le déguisement d'une autobiographie » (Dolinin 327). Cette thèse, où la lettre de Mrs. Richard F. Schiller du 22 septembre 1952, les retrouvailles avec Dolly, le meurtre de Quilty, et tout ce qui s'ensuit, ne seraient que des « fictions astucieuses » (Dolinin 326), s'appuie notamment sur l'ajout en russe d'un segment clarifiant une durée, quand Humbert précise que la dernière partie de son texte, qui décrit les trois années vides de sa vie et pourrait s'appeler « Dolorès disparue », couvre

la période allant « du début de juillet 1949 au milieu de novembre 1952 » (II-25, E253, R311). Or Humbert meurt le 16 novembre 1952, après avoir retrouvé Dolly. Boyd a réfuté récemment avec vigueur cette thèse qu'il qualifie de révisionniste, mais il semble qu'il n'a pas levé toutes les interrogations (Boyd 2003). Les nombreuses clarifications de temps et de durée que Nabokov a ajoutées au texte russe de *Lolita* et qui, du point de vue du narrateur fictivement auto-diégétique, sont censées accroître l'authenticité de son récit, tendent au contraire à rendre plus visibles les incohérences ou les incongruités du texte écrit par un auteur fictif qui n'est pas fiable, et par voie de conséquence à accroître pour le lecteur réel l'impression d'une plus grande fictionnalité du texte qu'écrit Humbert Humbert après la disparition de Lolita. Mais c'est aussi le moyen pour Nabokov d'indiquer plus clairement (après cette première réception occidentale) que, le corps de Lolita ayant été définitivement ôté à son tyran depuis qu'elle lui a échappé et le texte de l'écrivain Humbert étant construit comme une doublure hypnotique cherchant à nier cette absence, c'est au lecteur, pris depuis le début de sa lecture dans des rets comparables à ceux dans lesquels s'était débattue Lolita, qu'il appartient aussi de savoir comment juger, comment subir ou comment se libérer.

- 21 De façon logique, la puissance de Nabokov se fait surtout sentir lorsqu'il recouvre sa liberté d'auteur et de création dans les transpositions russes des nombreux jeux de mots et jeux sur la langue du texte anglais. A de nombreuses reprises, il réussit à transposer, dans des traductions assez proches, les allitérations et/ou les assonances des constructions anglaises, comme dans cet exemple de la revue « Glance and Gulp » [Regard et Gorgée] rendu par « Vzgljad i Vzдох » [Regard et Soupir] (I-11, E47, R62). Il crée de nouvelles séries lexicales euphoniques (en jouant notamment de la paronymie) : « karmen, karman, karmin, kamin, amin » (I-13, E60, R78) ; il crée de nouveaux anagrammes : Vivian Darkbloom« devient »Vivian Damor-Blok (Damor à la scène, Blok selon l'un de ses premiers maris)« (E4, R12), faisant de Nabokov un descendant du poète symboliste russe Alexandre Blok ; enfin, il crée de nouveaux calembours, qui, tout comme en anglais, foisonnent au chapitre XXIII de la deuxième partie, comme par exemple « Adam N. Epilinter, Esnop, Illinoj » que le lecteur exercé pourra lire « Adam ne pil. Interesno. Pil li Noj » [Adam n'a pas bu. Intéressant. Noé a-t-il bu] (II-23, R305).
- 22 Selon sa propre déclaration, la seconde raison qui expliquerait la maladresse supposée de la traduction a tenu à l'esprit de la langue russe, l'inversion des langues de départ et de réception lui posant un problème auquel il n'avait pas été confronté quand il traduisait du russe vers l'anglais. Avec la traduction russe de *Lolita*, Nabokov dit qu'il est « arrivé à quelques conclusions générales au sujet de la traductibilité réciproque de ces deux admirables langues » (НАБОКОВ 2000, 386).

Les mouvements corporels, les minauderies, les paysages, le tourment des arbres, les odeurs, les pluies, les nuances fondantes et chatoyantes de la nature, tout le tendrement humain (si étonnant que ce soit !), ainsi que les moujikeries, le vulgaire, l'obsène juteux, ne sont pas pire en russe, si ce n'est mieux, qu'en anglais ; mais les délicates réticences si propres à l'anglais, la poésie de la pensée, l'écho instantané entre notions abstraites, l'essaimage d'épithètes monosyllabiques, tout cela, — ainsi que tout ce qui appartient à la technique, aux modes, au sport, aux sciences naturelles et aux passions anti-naturelles — devient en russe grossier, verbeux, et souvent abominable, s'agissant du style et du rythme. (НАБОКОВ 2000, 386-7)

- 23 Voilà une description assez clivée des manques de la langue russe. Outre le vocabulaire de la psychiatrie, le principal lexique qui faisait défaut alors à la langue russe était le

vocabulaire de l'éros. La langue de la sexualité était soit très vulgaire (du côté de la prétendue « bestialité » de la nature russe), soit très puritaine (du côté de la sublimation inhérente à l'« âme russe »). Dans la littérature, l'érotisme était volontiers une langue d'euphémismes et de périphrases, un discours de la culture, détourné et symbolique. A l'époque soviétique, la question sexuelle ayant été reformulée en termes de lutte des classes, la langue du sexe était censurée au point qu'étaient expurgés les rares passages qui avaient trait de près ou de loin aux choses du sexe. Dans l'histoire de la littérature russe, le puritanisme russe peut s'expliquer par l'absence d'un chaînon, celui du libertinage, mais aussi par la malédiction du sexe imposée par la religion (la représentation du corps nu est restée longtemps inconnue de la peinture russe). Prenons un exemple, celui de la femme enceinte : en russe, on peut utiliser l'adjectif « beremennaja » ou user d'une périphrase et dire qu'elle est « dans une situation intéressante » ; le choix qu'a fait Nabokov du terme « brjukhata », « pansue », dont on pourrait croire qu'il est aussi une façon imagée de désigner la femme enceinte renvoie au contraire à la polémique sur la bienséance de la langue russe combattue par Pouchkine au nom de la libération et de la modernisation de la langue russe. Pour lui, le terme juste pour désigner une femme enceinte n'était pas la périphrase désuète mais bien « brjukhata ».

- 24 Dans ce contexte, il est très amusant, et très réussi, de voir fonctionner l'encodage du texte russe, le piège destiné à attraper la curiosité du lecteur russe, quand Nabokov réussit le tour de force de traduire exactement son texte anglais tout en jouant de la polysémie des équivalents russes.
- 25 Ainsi, quand, au chapitre deux de la première partie, Humbert évoque les réactions de son organisme à certaines photographies « pearl and umbra » [žemčužno-matovy], Nabokov poursuit le jeu de mot qu'il y a sur « nichon » dans « Pichon » (« Pichon's somptuous *La Beauté humaine* ») en choisissant, pour traduire le segment « from under a mountain of marble-bound Graphics », de traduire « mountain » non pas par « gora », qui en aurait été le strict équivalent russe, mais par « gruda » qui signifie « monceau, tas » et évoque aussi en russe la poitrine féminine [« grud' »].
- 26 Une fois ce piège mis en place, tout le sensualisme de Nabokov, sa description des fillettes, à genoux, jambes nues, de leur corps, des parties de leur corps, de la couleur de leur peau, de leurs cheveux, et de leurs reflets, est, selon nous, l'une des grandes nouveautés de ce texte qui a donné à la langue russe moins un vocabulaire qu'une imagerie du désir et de l'amour qui ne soit ni vulgaire ni euphémisée ni symbolique.
- 27 A la fin de 1925, au club littéraire russe de Berlin, Nabokov, alors Sirine, avait lu un exposé où, selon Dolinin, « il tâchait de décrire la prose soviétique en train de naître sous ses yeux comme un système unique, comme une sorte de variété idéologisée de paralittérature » (НАБОКОВ 2001, 8). La conclusion de l'exposé est frappante car elle indiquait quarante années avant la *Lolita* russe quelle parenthèse le texte de Nabokov viendrait refermer :

La littérature russe [est] oublieuse de ses merveilleuses nourrices et de ces temps de son admirable enfance, quand elle était si bonne, si fine, si pleine de joie de vivre, si soucieuse du moindre détail. Mais ce n'est rien. Sa jeunesse est encore devant elle [...]. Et peut-être (comment savoir ?) que ce n'est pas du tout de ce milieu, d'où sortent les Gladkov et les Sejfullina, que sortiront ceux qui prolongeront l'œuvre des premières nourrices de la muse russe. Il m'arrive parfois de penser que les futurs écrivains seront créés des merveilles de l'exil et des merveilles du retour. (НАБОКОВ 2001, 20)

- 28 Il y a un aspect du texte russe de *Lolita* que Nabokov s'est gardé de mettre en avant dans son post-scriptum, et qui le constitue pourtant comme le texte emblématique de ce qu'a représenté l'œuvre romanesque de Nabokov pour la littérature russe, définie en 1996 par l'écrivain russe Andreï Bitov, cité en exergue à cette étude, comme le dépassement du clivage de la culture russe entre culture soviétique et culture de l'émigration, comme sa transformation en un phénomène universel dans lequel le clivage a été aboli. Le dictionnaire anglo-russe de la langue de *Lolita* l'a mis à jour en recensant sept mille entrées où la traduction russe de mots ou d'idiomes anglais diffère de l'usage standard anglais, apportant « la preuve qu'une traduction littérale peut être dans le même temps précise, inventive et spirituelle » (Nakhimovsky v). A lire ce dictionnaire, l'on se rend compte de la richesse et de la variété de la langue russe nabokovienne, de « son souci du moindre détail » (НАБОКОВ 2001, 20), quand l'écrivain, en plus des traductions courantes, peut proposer, par exemple, deux variantes russes innovantes d'« account », trois de « make love », « mamma » et « starlet », quatre d'« adorable », de « better » ou de « community », cinq de « fake », « pubescent » et « russet », huit de « darling » et de « pet », ... C'est bien en premier lieu sur le terrain purement lexical que Nabokov, en multipliant les stratégies pour enrichir la langue russe de son auto-traduction, a mené le combat contre l'instrumentalisation de la langue russe soviétique qui, selon lui, signalait aussi nettement son arrêt de mort que le « coup d'Etat bolchévique » (ainsi appelait-il la révolution d'octobre 1917) avait signé celui de la Russie démocratique. Ces lignes extraites de *L'Exploit*, écrit en 1930, témoignaient déjà de ce souci :

Un autre jour que Martin avait employé le terme familier *ougrobil* (« liquidé »), Moon se fâcha et s'écria que ce mot-là n'existait pas et ne saurait exister en russe. « Je l'ai entendu, tout le monde le connaît », dit Martin humblement [...]. « La construction de mots nouveaux, en russe, la naissance de néologismes, dit Moon en se tournant soudain vers Darwin qui souriait, a pris fin en Russie, c'est-à-dire il y a deux ans. Tout ce qui vient après est *blatnaïa mouzyka* (« jargon de voleurs »). (Nabokov 1999, Pléiade [1], Couturier, 665).

- 29 A la différence de Moon, Vladimir Nabokov voulait apporter la preuve que maintenir vivante la langue russe était non seulement possible mais plus que jamais nécessaire. A l'*homo politicus* l'écrivain opposait l'*homo poeticus* (selon l'opposition décrite par Danilo Kiš [Kiš 24]) qui, s'il n'a que les mots « pour s'arracher à la dangereuse uniformité de la *nova lingua* », a aussi « conscience de ce que l'on n'écrit pas simplement avec les mots, mais avec l'être, l'ethos et le mythos, la mémoire, la tradition, la culture, l'élan des associations linguistiques » (Kiš 99). Contre la conception politique de la littérature soviétique qui prétendait qu'elle pouvait produire de nouvelles formes de vie, idéales, pour des hommes réels, Nabokov était de ces écrivains qui « s'en remet[taient] à l'action lente, souterraine, éthique [...] de la littérature — qui par l'idéalisme, la foi dans les valeurs critiques et morales de l'homme qui la sous-tendent, produira son effet » (Kiš 73).

2. De quelques indices de l'ombre sirinienne dans l'auto-traduction

- 30 Dans une interview française télévisée, réalisée en 1959 à l'occasion de la sortie en France de *Lolita*, Nabokov revient sur l'anecdote du singe dessinant les barreaux de sa cage à l'origine de *Lolita* :

Il me semble que ce pauvre singe est un emblème, un bel emblème, du pauvre Humbert décrivant la grille de la passion qui l'emprisonne. Il est dedans, il n'en peut pas sortir, et il ne voit que les ombres de ses barreaux. (Nabokov 1959).

- 31 Soulignant les erreurs que fait Humbert, qui prend par exemple un sphinx pour un colibri, le journaliste interroge Nabokov :

- [N]'est-ce pas là l'indice que vous avez voulu prouver, plus ou moins consciemment, qu'il n'y avait aucun rapport entre votre personnage et vous [...] ?
- Oui, peut-être ai-je voulu prouver cela. Mais il me semblait plus difficile, c'est-à-dire plus artiste, de donner à mon personnage non seulement des sentiments qui ne sont pas les miens, mais aussi des idées que je ne partage point. Malheureusement, puisque le lecteur n'est pas censé connaître M. Nabokov, je reste seul à apprécier cette différence. (Nabokov 1959)

- 32 Je ne chercherai pas ici à m'intéresser à la personne de M. Nabokov, « un gros bonhomme chauve, pas intéressant du tout », comme il se décrit lui-même à la fin de la même interview. Mais l'auto-traduction en russe de *Lolita* constitue l'arc d'une nouvelle spirale dans cette question, si vaste, de l'appréciation de la différence artistique de Nabokov. On peut remarquer, pour commencer, que la construction de la narration prétendument auto-diégétique de *Lolita*, qui prive volontairement l'auteur réel de toute voix identifiable, est la reprise d'une structure que Nabokov avait déjà élaborée pour son roman russe *La Méprise*, dont il a retravaillé l'ancienne traduction anglaise pendant qu'il traduisait en russe *Lolita*. La structure narrative de *Lolita*, mimétique de la structure de la tyrannie, où la conscience hypertrophiée du narrateur non fiable et manipulateur annihile en apparence toute possibilité pour le lecteur d'accéder à la moindre altérité, induit en fait un mécanisme, sans doute impossible à arrêter, mais qui garantit le fonctionnement, et le plaisir si enchanteur, du texte, de contribution du lecteur à la quête de toutes les traces, de tous les signes et indices, d'un écart, d'un à-côté («na bok» , en russe), d'une présence autre, d'une différence, presque effacée, presque étouffée, souvent perçue sous la forme la plus ténue qui soit, celle de l'ombre ; mais même l'ombre (et, dans le cas de *Lolita*, même l'ombre d'une ombre h «umber »tienne) est encore la trace d'une résistance à l'effacement.⁵

- 33 S'agissant de la traduction russe, qui redouble cette première question de la différence artistique d'une seconde, qui l'accompagne, sur la différence proprement russe du texte, cette quête des indices d'une autre présence a conduit Dolinin par exemple à interpréter la version russe comme une « auto-interprétation » (Dolinin 324). En complément aux analyses déjà développées, la présente étude s'intéressera, sans prétendre à l'exhaustivité, à deux processus, l'un de perpétuation, l'autre de discrimination. Ces deux processus semblent travailler le texte de l'auto-traduction, et concourent à en faire également un *exegi monumentum*, puisqu'il paraît en effet que la traduction en russe de *Lolita* a été pour Nabokov l'occasion de faire apprécier, et d'immortaliser, une différence artistique qui pourrait être qualifiée de «sirinienne», latente dans l'original anglais et réactivée dans la version russe. En effet, la traduction de *Lolita* pour un public de son temps qui n'existait que derrière un rideau de fer et

pour un public du futur qu'il ne pouvait qu'imaginer et rêver de créer, n'a pu que remettre en jeu ce que l'écrivain russe Victor Erofeev avait identifié dès 1990 comme « la solitude [artistique] totale » du « 'Je' nabokovien » dans ses romans russes (НАБОКОВ 1990, 13).

- 34 Il est possible de voir un reflet de cette différence sirinienne dans la manière dont Nabokov traite, dans sa traduction, la concurrence chromatique entre deux couleurs qui revêtent une grande importance dans *Lolita* : le pôle « gris » et le pôle « lilas ». La concurrence entre ces deux pôles colorés est plus prononcée, plus étendue, plus structurée et plus signifiante dans la version russe que dans la version anglaise. Bien que ce fil chromatique de la concurrence du gris et du lilas dans le texte russe de *Lolita* soit fort ténu, c'est toutefois celui qui servira de fil conducteur à la seconde partie de cette étude, qui tente de s'approcher du côté de l'ombre sirinienne du texte de *Lolita*.
- 35 Commençons par remarquer l'inquiétante prédominance du « gris » (couleur de l'ombre) dans le monde humbertien, puisque le texte en propose quarante-huit occurrences toutes rendues par le même adjectif russe « seryj. » Or le gris est une couleur connotée très négativement dans l'œuvre russe (romanesque et critique) de Nabokov, c'est la couleur dont la Russie — la société mais aussi la littérature russe et ses héros — est nimbée depuis la révolution bolchévique et qu'il utilise pour suggérer par extension une forme de tyrannie. Sur ce fonds uniforme du gris qui se répand dans le texte, puisque les occurrences sont plus nombreuses en deuxième partie qu'en première, le texte russe ajoute au texte anglais une structuration de la couleur « lilac » entre deux teintes, l'une rendue par l'adjectif « lilovoj » (quinze occurrences), qui malgré les apparences n'est pas la traduction habituelle de la couleur « lilas » en russe, l'autre par l'adjectif « sirenyj » (deux occurrences), qui est l'adjectif habituel, non connoté, mais dont la sonorité en russe évoque le nom de plume russe de Nabokov, Sirin', l'oiseau fabuleux du folklore russe descendant de la sirène mythologique.
- 36 Observons à présent comment se développe la concurrence chromatique entre les deux teintes du lilas et le gris. L'histoire commence quand Humbert et Annabelle enfants tentent de s'aimer « dans l'ombre lilas [lilovoj] de rochers roses formant comme une sorte de caverne [peščera] » (I-3, E13, R22) ; cette histoire originelle, volée par Humbert à Nabokov, est la réécriture condensée d'une série de scènes d'amour qui ont fini par former un scénario mythique et qu'avaient vécues Nabokov enfant puis adolescent du temps du paradis originel en Russie quand « tout [était] encore bien, [que] rien ne changera[it] jamais, [que] personne jamais ne mourra[it] » (Nabokov 2010, 1206). Nabokov en a notamment écrit une version autobiographique dans les chapitres sur Colette et Tamara de son autobiographie et on en retrouve ici différents motifs, dont la plage et la « peščera », caverne rose orangée que l'on peut encore voir aujourd'hui à Roždestveno, le domaine de son oncle où il retrouvait Tamara. La teinte lilas, toujours traduite par l'adjectif « lilovoj », colore ensuite les tentatives que fait Humbert pour enchanter Lolita, couleur des arabesques du pyjama blanc de Humbert (I-11, E49, R65), couleur des « pilules de papa » (I-22, I-27) censées endormir l'héroïne. Après la nuit à l'hôtel des Chasseurs Enchantés, la même couleur devient la prétendue marque de l'enchantement de Lolita, laissée par Humbert sur son cou : « Rien ne pouvait être plus enfantin [...] que la traînée lilas sur son cou nu, à laquelle il n'y avait pas longtemps s'était accroché un vampire de conte » (I-32, E139, R172). Enfin, c'est au moment où Humbert croit tenir sa victoire [« Elle était entrée dans mon pays, dans l'Humbrie lilas et noire » (II-3, E166, R205)] que le texte a déjà basculé. L'autre lilas en effet, le

« sirenyj », est venu visiter au petit matin, à l'hôtel des Chasseurs Enchantés, la chambre « déjà remplie d'un dépôt lilas-gris » où dort encore Lolita (mais pas Humbert), laquelle va bientôt devenir « au sens propre [s]on amante », dit le texte russe (I-29, E132, R164).

- 37 C'est alors que le gris, déjà présent dans la première partie, l'emporte de manière beaucoup plus tranchée sur le lilas dans la deuxième partie du texte (vingt-cinq occurrences) : Humbert, qui cherche une plage où il puisse revivre avec Lolita son aventure méditerranéenne, ne rencontre qu'« un mirage d'eau grise » (II-3, E167, R206), signe incontestable de la dégradation de son histoire ; puis le gris contamine « Trapp », dont le « ton gris » était « la couleur de défense préférée » (II-19, E227, R279) ; quand Humbert part retrouver Dolly Skiller (en russe), disparue depuis trois ans, c'est dans « un but gris », tuer celui qui la lui a ravie (II-28, E269, R329). Enfin, Mrs. Richard Skiller meurt dans la ville d'« Etoile grise », et si « Gray Star » n'est pas transcrit en russe mais traduit par « Seraja Zvezda », c'est que Nabokov tenait à son contenu sémantique.
- 38 Humbert écrit, lors de l'épiphanie sur laquelle se termine sa confession, qu'il y a « des couleurs et des nuances qui fêtent leurs rencontres avec attendrissement » (II-36, E307, R374). Dans cette rencontre entre le gris et les deux teintes du lilas, ce n'est pas l'attendrissement qui domine mais plutôt une lutte au terme de laquelle le gris a tout envahi, devenu non plus la simple couleur du monde tel que Humbert le voyait en première partie (I-17) mais l'ombre de la différence humbertienne : ainsi, c'est au moment où Humbert pense sauver Lolita en lui donnant l'argent dont elle a besoin pour aller en Alaska qu'il l'envoie ironiquement à la mort à Gray Star.
- 39 Quant à l'autre occurrence de la couleur du « siren' » [lilas], Humbert et Lolita l'ont croisée pendant leur premier voyage, réfugiée sur la route qui conduit au nord des États-Unis, et au-delà à la frontière canadienne, dans la direction opposée à celle du Mexique où par la suite Humbert regrettera de n'avoir pas conduit sa captive pour y être en sécurité avec elle : cette teinte du lilas est celle des buissons de myrte, le symbole de Vénus et de l'amour (II-1, E154, R190). Cette double manière qu'a Nabokov de chiffrer sa présence, par l'emploi de l'adjectif qui évoque aussi son nom de plume russe et par sa retraite sur la route du Nord, n'est pas un hasard. Laurence Guy a montré que, depuis ses premiers textes, « un royaume nordique », qu'elle appelle « le fantasme d'Ouldaborg », « a hanté l'auteur » et qu'il fait partie de ces « éléments qui migrent de livre en livre pour former la trame textuelle [du] 'métaroman nabokovien' » dans lequel « se consolid[e] [...] le fait russe de l'auteur » (Guy 62-63) : « Royaume où se déploient tantôt la féerie de la fiction ludique, tantôt l'horreur du cauchemar politique, ce pays nordique est le rêve à double face de la Russie perdue » (Guy 65). L'ombre sirinienne réduite dans cette remise en jeu de la solitude artistique du « Je » nabokovien, à n'être que l'ombre d'une ombre, qu'une présence privée de voix par un narrateur tyrannique, tisse en réalité, depuis ce refuge nordique, les fils de l'autre histoire de sa « pauvre petite fille ». Car le corps innocent de Lolita, objet pur de la rêverie poétique, violenté et annihilé par l'histoire, a traversé tout l'œuvre de Nabokov depuis ses débuts de romancier et de poète russe, et la persistance de ce scénario dans le « métaroman nabokovien » (Erofeev 1990) pourrait bien indiquer qu'il est l'une des figurations problématiques de la question de la perpétuation de la littérature russe — et avec elle la question de la différence esthétique de Nabokov telle qu'elle s'était construite dans son œuvre russe — mais aussi, plus largement, l'une des figurations d'un certain visage, moderne, cultivé, bon et démocratique, de la Russie.

- 40 Dans la *Lolita* russe, la construction de la différence sirinienne, de cette autre histoire écrite depuis un refuge nordique, prend une première forme, celle d'un processus de perpétuation de l'identité artistique sirinienne. Le procédé majeur est en effet ici celui de la rémanence : dans *Lolita*, reviennent mots, thèmes, motifs, ébauches de personnages présents antérieurement dans son œuvre russe et persistants dans son œuvre anglo-américaine, mais qui retrouvent de leur brillance par le jeu de leur transposition en russe, dessinant une véritable « constellation Lolita ».
- 41 C'est dans une nouvelle de 1926, *Skazka* [*Un conte*] qu'apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Sirine ce qui n'est pas encore une nymphelette :
- [...] une jeune fille en robe blanche, accroupie, qui taquine à deux doigts un gros chiot velu, avec d'amusantes verrues sur le ventre. [...] Erwin s'assit sur un banc et enveloppa son visage d'un regard furtif, timide et avide. Il le voyait si clairement, avec une telle transparence, avec une plénitude si parfaite de la perception [...]. Ses lèvres pâles tressaillaient légèrement, comme si elles répétaient tous les petits et légers mouvements du chiot, ses cils aussi tressaillaient, si scintillants qu'ils semblaient être les fins rayons de ses yeux qui jouaient ; mais ce qui était peut-être le plus charmant de tout était la courbure de ses pommettes, légèrement de profil, courbure, bien sûr, qu'aucun mot ne pouvait décrire. Elle se mit à courir, et ses jambes nues scintillèrent, derrière elle roulait la boule soyeuse du chiot. (НАБОКОВ 1999, T. 2, 473)
- 42 Tout lecteur reconnaît un certain nombre d'attitudes caractéristiques de la nymphelette (accroupie, jouant avec un chien, courant), ainsi que les parties préférées de son anatomie : lèvres, pommettes et cils, jambes nues. Mais seul un lecteur russe pourra repérer la présence de l'adjectif « *mokhnatyj* » que j'ai traduit d'abord par « velu » puis par « soyeuse ». Or Nabokov l'emploie à nouveau deux ans plus tard pour qualifier le divan grec qui est dans la chambre de « l'enfant inoubliée », appelée « Lilith », fillette éponyme d'un poème russe datant de 1928 et resté inédit jusqu'en 1970 (Nabokov 1999, Henry, 56-61) et qui marque la deuxième apparition d'une protonymphelette dans l'œuvre de Sirine,⁶ sous la forme de « l'enfant-démon, 'enfant charmante et fourbe' » (I-5, E20, R30) à qui rêve Humbert et dont Lolita a les caractéristiques physiques (du moins selon Humbert, qui cherche à se présenter comme la victime du charme maléfique de Lolita).
- 43 Plusieurs éléments, propres à la poétique sirinienne, viennent cependant contredire la fable humbertienne et miner le discours du narrateur. Le premier se trouve, comme il a été montré, dans l'utilisation de l'adjectif « *lilovoj* », trahissant la coloration du monde tyrannique de Humbert, dont la sonorité fait aussi écho au poème de Sirine via l'attribut démoniaque de Lilith, les lys d'eau (« *lilii* » en russe), que la fillette de son poème porte dans les cheveux.
- 44 Le second élément est la récurrence fréquente, dans la traduction russe de *Lolita*, de l'adjectif « *mokhnatyj* » (dérivé de « *mokh* », « la mousse » et qui signifie « velu, poilu, couvert de poils, peluché, soyeux »). Par exemple, au début du chapitre vingt-sept de la première partie, c'est l'adjectif utilisé pour traduire « the heary hermaphrodite » (avec qui Humbert, encore à Parkington, a rêvé avoir une brève liaison avant d'aller chercher Lolita au camp Q). Si la poitrine velue de Humbert est le signe supposé de sa puissance, par opposition, quand Humbert voit pour la première fois celui qui s'avèrera être Quilty, il remarque ses larges épaules et son crâne dégarni, calvitie qu'il prendra soin de rappeler à chacune de ses apparitions, cherchant sans doute par là à signaler l'impuissance de son rival (toute ressemblance avec un autre « gros bonhomme chauve,

pas intéressant du tout », ne peut bien sûr que nous faire sourire). Or, le retour de cet adjectif sirinien sert surtout à signaler le fantasme homosexuel de Humbert, tapi au cœur de son désir pour Lolita, qu'il décrit souvent comme un garçon manqué et qu'à plusieurs reprises il penserait pouvoir approcher de plus près si seulement il pouvait être une femme écrivain.

- 45 Le troisième élément concerne la re-figuration dans la *Lolita* russe d'une autre figure de la démonologie, particulière au folklore russe, celle de la « rusalka ». Plusieurs spécialistes de Nabokov ont proposé d'intéressantes études du motif de la « rusalka » dans *Lolita* (Connolly, Johnson, Raguet-Bouvard), et le but de la présente analyse est de se limiter à un examen du texte russe. Dans l'auto-traduction, c'est Charlotte qui est explicitement désignée comme « rusalka ». A l'hôtel des Chasseurs Enchantés, au petit matin, elle apparaît en rêve à Humbert qui somnole, sous la forme d'une « rusalka [mermaid] dans un bassin verdâtre » (I-29, E132, R164) ; or, quand Humbert envisageait de la noyer, encore vivante, Nabokov avait traduit « mermaid » par « undina » [ondine] (I-20, E86, R109). En conformité avec le conte russe, c'est morte que Charlotte est devenue une « rusalka ». Cela explique que les manifestations *post-mortem* de Charlotte soient toujours soulignées d'un rappel aquatique. Les nymphettes, elles, ne sont pas des « rusalka » mais des « rusaločka », de petites « rusalka », et c'est au cours de la « scène primitive » qu'a lieu l'association, présente dans le texte russe mais pas dans l'original américain, entre Annabelle et une « rusaločka » :

Ses jambes, ses charmantes jambes vivifiées, n'étaient pas étroitement serrées, et quand ma main trouva ce qu'elle cherchait, une expression de rêverie de rusaločka, moitié douleur, moitié plaisir, apparut sur son visage d'enfant. (I-4, E14-15, R23)

- 46 C'est sous le charme de cette enfant-« rusaločka » qu'est tombé Humbert, hallucination, nous dit-il, qu'il n'aurait dissipée que vingt-quatre ans plus tard en l'incarnant dans une autre. Or, ce qui est étonnant, si l'on ne s'attache qu'au lexique, c'est de constater la double force à l'œuvre dans le texte par la suite : la force de Humbert Humbert qui tente de transformer Lolita en « rusaločka », en lui offrant pour ses treize ans *La petite sirène* d'Andersen, *Rusaločka* en russe ; et la force de Lolita, privée pourtant de voix par la configuration narrative, mais qui résiste à cette assimilation au prototype russe de l'enfant-enchanteresse, en se faisant non pas « rusaločka » mais « princesse de glace » (II-3, E166, Ru 206). Ainsi, la texture textuelle de l'auto-traduction, où refont surface de nombreux éléments de la poétique sirinienne, porte la trace d'une autre présence, d'une présence aux racines russes, qui, de l'intérieur et à rebours de cette construction machiavélique, crée autour de Lolita un halo de résistance aux tentatives de Humbert de la faire entrer dans sa mythologie personnelle en malmenant son corps et en étouffant sa voix.
- 47 Si la russification de la trame textuelle de l'auto-traduction est foisonnante, elle est problématique si l'on considère le peu de liens qu'entretient Humbert avec la Russie dans la diégèse (le seul étant le second mari de Valeria, ex-colonel de l'Armée blanche). Toutefois, cette russification indique clairement qu'en s'adressant au nouveau public de réception qu'était cette communauté (alors virtuelle) des lecteurs soviétiques, Nabokov a très nettement cherché à inscrire son roman, et à se réinscrire lui-même, dans le cours brisé de la littérature russe. D'une part, il s'agissait d'écarter la menace d'être reçu comme un auteur étranger à la Russie, comme un émigré déraciné ; d'autre part, il s'agissait d'établir les filiations russes sur le fond desquelles Nabokov désirait être lu :

[Nabokov] a restitué *Lolita* à la langue de ses racines qui, bien que profondément cachées, l'avaient nourrie, — à la culture de l'Age d'argent russe avec son érotisme guindé et son adoration d'Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Maeterlinck, et des poètes maudits français, à la tradition symboliste et post-symboliste (s'étendant de Brioussov à Georgy Ivanov) des « confessions » scandaleusement explicites et des « journaux » qui esthétisaient des perversions sexuelles ; aux images de la poésie d'Alexandre Blok ; et, le dernier mais non le moindre, aux thèmes et tropes de Vladimir Sirine, dans *Otchaianie* (*Despair*), *Dar* (*The Gift*), « Volchebnik » (« The Enchanter »). (Dolinin 322)

48 La construction de la différence sirinienne dans la *Lolita* russe prend une seconde forme, celle d'un processus de discrimination de l'identité artistique sirinienne qui vise à la séparer des formes de la littérature russe que l'auteur a toujours combattues.

49 C'est dans le dernier roman que Nabokov a écrit en russe, *Le Don*, qu'apparaît une préfiguration assez précise du scénario de *Lolita* (qu'Appel et Couturier ont étudié), proposé à Fédor Godounov-Tcherdyntsev, jeune émigré russe vivant à Berlin au début des années trente, par le beau-père de la jeune femme dont il est amoureux, Zina Mertz :

Imaginez ce genre de chose : un vieux type — mais encore vert, fougueux, assoiffé de bonheur — vient à connaître une veuve, et elle a une fille, presque encore une enfant — vous voyez ce que je veux dire — quand rien n'est encore formé, mais qui a déjà une façon de marcher qui vous fait perdre la tête. Un joli tendron, très blonde, pâle, avec du bleu sous les yeux — et bien sûr elle ne regarde même pas le vieux bouc. Que faire ? Bien, sans penser trop longtemps, il s'amène et épouse la veuve. D'accord. Ils s'installent tous les trois. Ici vous pouvez continuer indéfiniment — la tentation, l'éternel tourment, la démanaison, les espoirs insensés. [...] Sentez-vous là une sorte de tragédie dostoïevskienne ? (Nabokov 1983, Girard, 210-11)

50 Aussitôt *Le Don* terminé, Nabokov a écrit à Paris, en octobre-novembre 1939, une première version russe de cette « tragédie dostoïevskienne », qui n'a pas été publiée alors : il s'agit d'une longue nouvelle, *Volchebnik* (dont Nabokov voulait expressément que la traduction soit « The Enchanter », « L'Enchanteur »). La trame narrative est celle de la première partie de *Lolita* jusqu'à la première nuit à l'hôtel. Alors que la fillette dort déjà, le personnage principal, devenu son beau-père, la caresse longuement, du regard puis des mains, passe « sa baguette enchantée au-dessus de son corps, touchant presque sa peau, se mettant au supplice avec son charme, sa proximité visible », puis commence « à se mouler, à s'ajuster contre elle » ; il est sur le point d'assouvir sa passion de manière invisible, lorsque la fillette se réveille et hurle (Nabokov 1986, Barbedette, 93-99).

51 La nouvelle et le roman diffèrent cependant sur plusieurs points : malgré quelques scènes d'une texture poétique comparable à *Lolita*, *Volchebnik* est un récit rétrospectif de facture plus classique écrit majoritairement à la troisième personne, sauf à l'ouverture et à la fin. Mais il y a déjà une vraie difficulté à savoir qui est le narrateur, et la réécriture critique de l'hypotexte dostoïevskien est évidente dès la scène d'ouverture qui rapporte, au style direct pour partie, les pensées raskolnikoviennes du personnage (Nabokov 1986, Barbedette, 15). L'incertitude est encore plus grande à la fin, où narration et récit se rejoignent dans un récit au présent des pensées directes du personnage en train de mourir sous les roues du camion sous lequel il s'est jeté pour échapper aux cris de la fillette réveillée. Une dernière différence, majeure, tient au personnage de la fillette qui ne présente aucune ambiguïté et n'est pas encore devenue cette enchanteresse que le texte de Humbert cherche à construire.

- 52 Nabokov a donc repris ce scénario en Amérique, mais pour autant la rivalité avec Dostoïevski n'a pas été affaiblie par le déplacement géographique, ni par l'éloignement temporel et la coupure d'avec le milieu européen de l'émigration russe. Nabokov n'a jamais cessé de combattre moins l'art de Dostoïevski que l'empreinte laissée dans la sensibilité moderne par ses héritiers. Ainsi, dans le cours qu'il a consacré à Dostoïevski, rédigé dans les années 1940-1941, son objectif, annonce-t-il, est de démystifier l'écrivain, ce qu'il fait notamment en procédant à un rapprochement entre le messianisme religieux et nationaliste russe de Dostoïevski et les idéologies totalitaires, le fascisme et le communisme, où « [c]'est la même attitude que l'on constate [...] : le salut universel » ; mais le reproche majeur qu'il a à lui faire porte sur « sa sentimentalité mélodramatique » et, dans un raccourci percutant, il associe sentimentalité des philosophes, des hommes politiques et des écrivains, et en fait une posture criminelle parce qu'elle stimule l'adhésion du lecteur ou du citoyen à une position en apparence vertueuse, qui en masque cependant la véritable nature (Nabokov 1985, Fortier-Masek, 155-57).
- 53 Dans le texte de *Lolita*, le combat contre Dostoïevski se joue sur plusieurs plans, thématique, stylistique, esthétique, et — j'irai jusqu'à dire — éthique. Humbert Humbert est essentiellement un mélange de Raskolnikov, l'homme de l'idée et de la théorie du sur-homme dans *Crime et Châtiment*, et de Stavroguine des *Démon*s. Les références à Raskolnikov sont principalement utilisées pour caractériser la gestuelle (« se tordre les mains » en est le principal signe) et la rhétorique de Humbert, par exemple, dans ce type d'interrogation : « Ou, peut-être, ma vive passion pour cette enfant n'était-elle que le premier signe d'une dénaturation innée ? » (I-4, E13, R22).
- 54 L'emprunt de Humbert Humbert à Stavroguine est en premier lieu un emprunt lexical, qui englobe tout le texte de *Lolita*. En effet, pour traduire le mot anglais « confession », Nabokov distribue les possibles synonymes russes ainsi : au titre choisi par Humbert Humbert, « Lolita, ou La confession d'un veuf de race blanche », il réserve « ispoved' » (la confession religieuse) qui, à l'ouverture du texte russe, signale la confession la plus célèbre de la littérature russe, celle de Stavroguine, chapitre des *Démon*s interdit de publication en Russie jusqu'en 1922 ; aux autres apparitions du mot « confession » dans le texte, Nabokov réserve le terme de « priznanie », qui signifie « aveu » (la lettre de « confession » de Charlotte étant une parodie de celle de Tatiana dans *Eugène Onéguine*).
- 55 La confession de Humbert Humbert doit d'abord être lue à la lumière de l'hypotexte stavroguinien : Stavroguine est venu donner à lire à l'évêque Tikhon les feuillets dactylographiés de sa confession, où il évoque comment il a séduit Matriocha, une petite fille dans sa douzième année, qui s'est ensuite pendue, et c'est dans une variante du texte interdit que nous pouvons prendre connaissance du viol sous la forme d'un non-dit :
- Quant tout fut fini, elle demeura confuse. Je n'essayai pas de la calmer par des paroles ou des caresses. Elle me regardait avec un sourire craintif. Son visage me parut soudain stupide. Son trouble augmentait d'instant en instant. Finalement, elle se tourna vers le mur et se couvrit le visage de ses mains. Craignant un nouvel accès de terreur de sa part, je ne lui adressai pas la parole et sortis. (Dostoïevski, Schloezer, 751)
- 56 Le texte nabokovien propose une première réécriture parodique de la scène du viol de Matriocha dans la scène de la jeune Marie que sa mère vend à Humbert (I-6) : sont repris situation, décor et accessoires de la scène dostoïevskienne mais le traitement ici est grotesque. Par comparaison avec cette première réécriture, la seconde réécriture de

l'hypotexte stavroguinien fait apparaître, pour la première fois, l'enjeu éthique de la confession de Humbert Humbert, et la différence sirinienne qui sépare cette confession du roman *Lolita*. Il s'agit d'un épisode qui a déjà été repéré comme axial, celui où Humbert tente de rejouer avec Lolita la scène primitive de la plage avec Annabelle. Le texte russe de Humbert commence comme un calque du texte dostoïevskien : « l'opération était finie, tout à fait finie » reprend « Quand tout fut fini » ; les pleurs de Lolita reprennent la confusion de Matriocha ; mais le texte de Humbert vient, en excès du texte dostoïevskien, et soulignant par là ce qui lui manque, superposer à la voix du personnage joyeusement satisfait de lui après l'acte sexuel, la voix du prisonnier qu'il est devenu et qui écrit sa confession :

[...] et l'horreur abominable, indescriptible, insupportable et — comme je le soupçonne — éternelle que je connais à *présent* n'était *alors* qu'un petit point noir dans le rayonnement de mon bonheur. (II-3, E169, R209)

- 57 On pourrait en rester là, et se contenter de croire qu'une telle confession est peut-être ce qui « sauve Humbert. Pour ma part, je soulignerai que du texte humbertien au roman nabokovien, c'est précisément la confession qui a été effacée du titre, et ne subsiste que « *Lolita* ». Significativement, la confession de Humbert prend précisément fin lors d'un moment d'épiphanie où Humbert, au bord d'un « abîme accueillant » après la disparition de l'héroïne, prend conscience de la terrible absence de la voix de Lolita au milieu de voix d'enfants : « [i]l m'était devenu clair que cette terreur au désespoir si aigu ne venait pas de ce que Lolita n'était pas à mes côtés, mais de ce que sa voix n'était pas dans ce chœur » (II-36, E308, R374).
- 58 Cette question de la voix abolie de Lolita, et de son existence par-delà le discours de la confession qui redouble l'abolition de son corps tyrannisé dans l'histoire, préoccupe à juste titre aujourd'hui les chercheurs nabokoviens, qui lui ont consacré de belles études (Bouchet, Chupin, Manolescu, Sweeney). La version russe ne lève pas l'« indécidabilité » du roman nabokovien (Hamrit) sur cette question, mais elle en construit un contrepoint discret, en clarifiant d'autres voix abolies. Le texte russe lève en effet l'indécision qui entourait les allusions antisémites de certains personnages dans le texte anglais : par exemple, dans cette réplique de John Farlow : « Bien sûr, trop de commerçants ici sont Italiens [...] mais jusqu'à présent nous sommes épargnés par les Ju-... » (I-18, E79, Ru 101) ; dans les « considérations mondaines » qui ont poussé Lolita à mettre un terme à son amitié avec Eva Rozen, petite personne « déplacée » de France (II-9, E190, Ru 234), ou dans le changement de « Flashman, Irving » en « Flejšman, Moïssej », à propos de qui Humbert ajoute en russe : « que je plains, comme tout proscrit » (I-11, E53, R69). Le texte russe infléchit ainsi la perception que peut avoir le lecteur russophone d'un hors-texte contemporain d'enfants juifs déplacés et proscrits, de voix fluettes, qui comme celle de Lolita, manquent au chœur harmonieux d'enfants jouant ensemble. Ce n'est pas une maigre consolation car nous touchons ici au cœur de la fabrique nabokovienne qui n'oppose pas à la construction tyrannique de Humbert une autre construction tyrannique, mais qui ronge la rhétorique humbertienne de l'intérieur afin que le lecteur finisse par se demander quelle(s) voix il n'entend pas. Car tant que le lecteur cherchera les voix qui manquent, même assourdies, presque étouffées, ces voix qui manquent continueront d'exister.
- 59 En effet, la Nabokovie sirinienne n'existe le plus souvent que comme un négatif, car définie en creux par opposition à ce qui a l'apparence d'exister, qui a pris toute la place et dont il faut se défaire, souvent *in extremis*, pour pouvoir se diriger, comme

Cincinnatus à la toute fin d'*Invitation au supplice*, « du côté où (il le savait d'après les voix) se tenaient des êtres semblables à lui » (Nabokov 1999, Pléiade [1], 1398). Dans le métaroman sirinien, *Invitation au supplice* est le seul roman qui indique en positif, par-delà la théâtralisation du monde réel de la fiction ou fictif de la réalité, qu'il existe des êtres semblables au héros qui se signalent à lui par leurs voix reconnaissables. Dans tous les autres romans, depuis *Machenka* — son premier roman russe, où Ganine comprend *in extremis* que la remémoration de la femme aimée en Russie, qui a pris toute la place de son présent d'émigré, n'a été et ne sera jamais qu'une image —, en passant par *La Défense Loujine* — où le lecteur n'apprend qu'à la dernière ligne le prénom du personnage, quand il n'existe plus, et comprend alors qu'il n'a jamais eu accès à la conscience primitive et constitutive du héros, à qui le retour du refuge sacré de l'enfance est refusé dans le roman —, jusqu'à *Lolita*, où manque cruellement la voix de la conscience de Lolita qui ne peut être entendue que de loin en loin et de biais, filtrée et constamment déformée par la voix de Humbert. Ce n'est finalement que dans un ultime reflet dans les yeux « washed-out gray » de Dolly mariée et enceinte, que pour l'unique fois du texte, le lecteur voit Humbert Humbert contempler leur « roman(ce) pauvre(t) », dans une image qui en fait apparaître la nature triviale :

Dans ses yeux gris délavés, derrière les carreaux obliques de lunettes inconnues, notre romance misérable fut un instant reflétée, soupesée et repoussée, comme une soirée sans intérêt chez des connaissances, comme un pique-nique un jour couvert, où n'étaient venus que les moins intéressants des invités, comme le plus ennuyeux des exercices, comme une croûte de boue desséchée fixée à son enfance. (II-28, R333-4)

3. La guerre des écritures : *Lolita* et l'Union soviétique

- 60 *Lolita* parut aux États-Unis le 18 août 1958 chez Putnam, *Le Docteur Jivago* le 5 septembre 1958 chez Pantheon. Le roman de Boris Pasternak, achevé en russe depuis août 1955 et refusé par la revue *Novij Mir*, n'avait été publié qu'à l'étranger et en traduction, depuis sa première parution italienne en novembre 1957. Si, en 1958, 153 000 copies de *Lolita* furent vendues, *Jivago*, lui, fut vendu à 421 532 exemplaires, les ventes du roman s'étant envolées après que Pasternak fut contraint de refuser le Prix Nobel de littérature qui lui avait été décerné le 23 octobre 1958. Finalement, cette année-là, *Lolita* se classa au troisième rang des bestsellers, derrière *Anatomy of a Murder* de Robert Traver et *Le Docteur Jivago* qui finit premier.
- 61 Nabokov avait toujours éprouvé une grande admiration pour le poète lyrique mais détestait le roman de Pasternak et en a précisé les raisons dans sa correspondance, dans une lettre du 12 janvier 1959 :

[J]'aimerais exprimer mes objections au *Docteur Jivago* — qui déborde sans doute d'intérêt humain mais qui est minable sur le plan artistique et d'une grande platitude sur le plan de la pensée. Ses aspects politiques ne m'intéressent pas ; il n'y a que le côté artistique des romans qui me concerne. De ce point de vue, *Jivago* est une chose affligeante, maladroite, mélodramatique, avec des situations toutes faites et des personnages banals. Ici ou là, on trouve un paysage ou une métaphore qui évoque Pasternak le poète talentueux, mais cela ne suffit pas à sauver le roman de sa banalité provinciale, si typique de la littérature soviétique durant les quarante dernières années. L'arrière-plan historique du roman est confus et souvent tout à fait faux (ignorer ainsi la révolution libérale et ses idéaux à l'occidentale dans la série d'événements qui a conduit au coup d'État bolchevique, est bien dans la ligne

du parti communiste) — mais, je le répète, je ne m'intéresse qu'aux aspects artistiques du livre. (Nabokov 1992, Bouvart, 341)

- 62 En Union Soviétique, l'attribution du prix Nobel de littérature à Boris Pasternak, « un acte politique dirigé contre l'Etat soviétique », selon Radio-Moscou, sonna l'hallali du poète, qualifié de « Judas ressuscité » puis exclu de l'Union des écrivains « compte tenu de [sa] déchéance politique et morale [...], de sa trahison à l'égard du peuple soviétique, de la cause du socialisme, de la paix et du progrès... » (Pasternak LXII). Le poète mourut un an plus tard. Entre-temps, il avait composé un poème, *Prix Nobel*, publié dans *The Daily Mail*, le 11 février 1959, puis en russe, le 21 février 1959, dans le journal new-yorkais de l'émigration, *Novoe Russkoe slovo*. En voici la première et la troisième strophes :

Hommes, liberté, lumière
Sont tout près, mais sur mes pas
J'entends approcher la meute :
Je suis pris, bête aux abois. [...].
Quel méfait m'a-t-on vu faire
Suis-je un monstre, un meurtrier ?
J'ai sur ta beauté, ma terre
Fait pleurer le monde entier.
(Pasternak 232).

- 63 L'adaptation par Nabokov, quelques mois plus tard, des vers de Pasternak à la réception de « sa pauvre petite fille » dans son poème « Quel forfait ai-je commis ? », cité en introduction à cette étude, peut paraître disproportionnée car la censure à laquelle fut soumise *Lolita* n'est pas comparable à première vue à la violence des coups qui furent portés contre Pasternak. Cependant, en affirmant que la véritable nature de l'art de l'enchantement est d'être un poison qui conduira à la mort ses détracteurs et en liant cette affirmation à celle de son indéfectible identité russe, Nabokov indiquait quel était l'enjeu véritable de la rivalité avec Pasternak, telle qu'il la concevait : moins celle entre deux créateurs qui se disputaient la première place au box-office des ventes, que celle opposant deux conceptions de l'art poétique, l'une qui fait « pleurer », l'autre, celle de Nabokov, qui fait « rêver. » Sous l'apparence anodine de l'opposition entre les larmes et le rêve se cache la reprise d'une question fondamentale, héritée de la tradition littéraire russe, celle de la mission de la littérature, question consubstantielle à celle de ses formes. On sait que la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième siècle en Russie, dont Nabokov déclarait être le produit, ont été marqués par une série de mouvements artistiques (décadentisme, symbolisme, acméisme et futurisme en littérature) qui, malgré leurs différences, voire leurs antagonismes, ont eu en commun de chercher à libérer l'art russe du diktat du canon idéologique codifié par les critiques populistes russes du dix-neuvième siècle ; période que Nabokov décrit ainsi en novembre 1940, au début de la première recension qu'il a écrite en Amérique :

La Renaissance russe est une chose curieusement adorable à regarder rétrospectivement [...] mêlant comme elle le fait une magie artistique inestimable avec une touche de futilité inquiétante et le pathétique de sa ruine imminente. Commencée quelques cinquante ans plus tôt par une révolte contre l'ère « victorienne » russe, elle prit fin vingt-cinq plus tard ; et les tendances utilitaires et didactiques des années soixante et soixante-dix qui avaient battu en retraite pour une courte période, comme une vague qui laisse le sable mouillé et fait luire les galets peints, revinrent affluer avec une bien plus grande force. (Nabokov 1940)

- 64 Dans l'émigration, et à rebours de la critique émigrée russe qui continuait à prôner la mission civilisatrice de la littérature émigrée parce qu'elle seule était en mesure de

préserver la véritable âme russe, Nabokov a élaboré de roman en roman une poétique moderniste de l'autonomie de l'art, souvent condamnée pour son inutilité, mais en laquelle l'écrivain voyait un outil de résistance, si ce n'est de lutte, contre toutes les formes de tyrannie, et principalement contre la tyrannie soviétique et ses avatars en littérature. Son opposition au roman de Pasternak venait de ce qu'à l'inverse du succès qu'il rencontrait en Occident il l'analysait comme un produit typique du processus d'uniformisation et d'asservissement de l'art en Union Soviétique. C'est pourquoi sa critique visait à déplorer que l'Occident ait été abusé par ce roman « cadavérique, médiocre, faux, et complètement antilibéral » (Nabokov 1992, 357), notamment parce qu'il passait sous silence, selon lui, le processus de démocratisation et de libéralisation de la société en Russie, processus auquel avait participé la révolution de février 1917 que Nabokov opposait à la révolution d'octobre 1917,⁷ et qui était, pour lui, l'équivalent sur le plan politique du processus de libéralisation qu'avait connu la littérature russe pendant la période de sa renaissance ; renaissance qu'il avait cherché à perpétuer dans l'émigration, et au-delà, en conjuguant cet héritage aux apports du modernisme européen.

65 Ainsi le combat de Nabokov « contre le siècle » au nom de l'art mais aussi, ce qu'on dit moins, au nom de la liberté —« liberté de parole, liberté de pensée, liberté de l'art » était son credo politique (Nabokov 1985, Sikorsky, 45) — n'était pas encore achevé.

66 Alors qu'il traduisait *Lolita* en russe, Nabokov n'avait pas encore vaincu, et le prix Nobel de littérature attribué en 1965 à Mikhaïl Choukhov, l'écrivain-phare du réalisme socialiste, lui en a apporté une nouvelle confirmation. Choukhov en effet, dans son discours de remerciement à l'académie suédoise, donna cette définition du réalisme socialiste qui indiquait parfaitement quel était le genre de littérature idéologique, didactique et utilitariste, dont était nourri le lecteur soviétique, exactement contemporain de la traduction russe de *Lolita* :

un réalisme qui charrie en lui l'idée du renouvellement de la vie, de son remaniement pour le bien de l'homme [...]. Son caractère propre réside dans le fait qu'il exprime une vision du monde qui n'admet ni de contempler la réalité ni de s'en évader, qui appelle à la lutte pour le progrès de l'humanité, qui donne la possibilité d'atteindre des buts proches à des millions de gens, et d'éclairer pour eux les chemins de cette lutte. (Sholokhov)

67 De façon amusante, c'est dans le quotidien communiste français, *L'Humanité*, que se trouve peut-être la meilleure description retraçant ce que fut au fond la méprise, tant artistique que politique, de la réception occidentale de l'œuvre nabokovienne, méprise qui pouvait faire craindre à Nabokov qu'une méprise tout aussi grande l'attendait du côté de ses futurs et hypothétiques lecteurs russes soviétiques, nourris au réalisme socialiste. Lors de la publication dans la Pléiade des premiers romans russes de Nabokov, le critique littéraire de *L'Humanité*, Alain Nicolas, dans un article intitulé « Nabokov ou la méprise », daté du 25 novembre 1999, y voit l'occasion de « redécouvrir un écrivain mal compris en France » :

En 1937, quand fut traduit en français son septième roman, Nabokov en changea le titre. *Le Désespoir* devint ainsi *La Méprise* : rien ne saurait mieux résumer le destin littéraire de Nabokov dans notre pays. Si l'image de pornographe un rien pédophile de l'auteur de *Lolita* ne lui colle plus à la peau, il reste, pour le public cultivé, un brillant styliste fabricant d'œuvres habiles, sans profondeur. [...] Nabokov, disons-le d'emblée, est d'abord l'objet en France d'un tabou politique : émigré russe, antibolchevique, il aggrave son cas en devenant américain, en abandonnant sa langue maternelle pour revenir en Europe dans les fourgons de la guerre froide,

gagner sa célébrité avec un roman à ne pas mettre entre toutes les mains — et d'ailleurs censuré — au moment même où Pasternak reçoit le prix Nobel. Parallèle saisissant que fera toute la critique : *Jivago* contre *Lolita*, le courage politique du réprouvé contre la provocation frivole du chasseur de papillons. (Nicolas)

- 68 En ne s'intéressant qu'à la méprise française dans la réception de l'œuvre de Nabokov, le journaliste souligne pourtant sur quelle particularité essentielle et permanente de l'art nabokovien elle s'appuie, particularité que la critique, depuis les premiers critiques de l'émigration russe, a appelée de noms divers — frivolité, artificialité, inutilité, indifférence — souvent pour la condamner, avant que le postmodernisme américain ne procède à un renversement axiologique. La symbolique de l'opposition entre Pasternak et Nabokov, encore valable dans l'esprit du public à en juger par cet article datant de 1999, est en fait la traduction d'une mésentente plus large sur les pouvoirs du roman moderne et, comme l'a souligné Jean-Pierre Morel, sur son « aspect [...] 'conquérant', dont le totalitarisme ne veut pas » (Morel, 353). Ainsi, et paradoxalement puisque Nabokov a été connu du monde entier comme écrivain américain, auteur de *Lolita*, l'esthétique nabokovienne d'un art autonome et désengagé, qui exhibe son artificialité, prend son origine dans la conscience aiguë et quasi visionnaire des pouvoirs du roman moderne que l'écrivain émigré russe, menacé par son exil mais aussi par sa différence artistique d'être jeté hors du cours de la grande littérature russe, s'est forgée précisément par sa participation à la querelle russo-russe sur la nature de la véritable littérature russe et sur les conditions de sa perpétuation. Cette querelle est sans doute encore, et à tort, considérée comme accessoire par un grand nombre de lecteurs occidentaux et l'ombre russe de *Lolita*, l'opposition de Nabokov à *Jivago* puis la traduction russe de *Lolita*, sont autant de nouveaux épisodes qui en participent, comme l'indique cet extrait du post-scriptum russe où Nabokov renoue ensemble tous les fils de la problématique qui nous occupe (et où l'on voit se dessiner en fin de paragraphe les silhouettes de Cholokhov et de Pasternak) :

La question — pour qui, au fond, *Lolita* est traduite — appartient au domaine de la métaphysique et de l'humour. Il m'est difficile de me représenter un régime, qu'il soit libéral ou totalitaire, dans ma patrie natale guindée, sous lequel la censure aurait laissé passer *Lolita*. D'ailleurs, je ne sais pas qui en particulier on lit en ce moment en Russie — semble-t-il, Hemingway, le substitut moderne de Mayne Reed, ainsi que les nullités Faulkner et Sartre, ces enfants gâtés de la bourgeoisie occidentale. Les Russes émigrés quant à eux lisent avec passion des romans soviétiques, s'entichant de paisibles cosaques du Don en carton [...] ou de ce docteur lyrique aux envies mystiques et pseudo-populaires, aux tournures petites-bourgeoises et à l'enchanteresse de Čarskaja, qui a rapporté au pouvoir soviétique tant de sonnantes devises étrangères. (НАБОКОВ 2000, 389)

- 69 Le retour de Nabokov en URSS constitue un nouvel épisode de cette guerre des écritures. Nabokov savait qu'il ne pouvait personnellement influencer sur le cours des choses mais il espérait bien qu'il serait proclamé vainqueur, sa traduction russe de *Lolita* étant un élément capital de son dispositif selon sa femme qui, le 14 mars 1968, répondait pour lui à un destinataire russe :

[...] V.N. ne peut même pas avoir la certitude que ce qu'ils [un groupe de jeunes Russes de Léninegrad] représentent est la véritable liberté, telle que nous la connaissons en Occident, et pas simplement une nouvelle forme de communisme (comme le fit, par ex. Pasternak dans son abominable *Jivago* — dont les naïfs libertaires ont tant fait l'éloge à l'intérieur comme à l'extérieur de la Russie). [...] Ils ne comprennent même pas que chaque livre de Nabokov est un coup porté à la tyrannie, à toute forme de tyrannie. [...] Il a lui-même traduit sa *Lolita* en russe, et

sait qu'au moins cinq cents exemplaires ont été introduits en Russie par des bénévoles. Il pense que son meilleur contact avec les Russes en Russie passe par ses livres. (Nabokov 1992, Bouvart, 514)

- 70 Si les œuvres de Nabokov, comme de Sirine, étaient totalement interdites en Union Soviétique, et ce quasiment depuis l'origine, le silence total a été rompu en 1957 par Lev Ljubimov, qui, rentré d'émigration, publie ses mémoires sous le titre, *A l'étranger* ; au moment où la réception de *Lolita* fait rage en Occident, il parle de l'écrivain Sirine comme d'un « phénomène curieux », sans « le souffle véritable de la vie », « maître de la forme littéraire » et « qui n'a pas conquis chez les Américains de reconnaissance véritable » (ШЕХОБЦОВА). Et Ljubimov de passer habilement sous silence la transformation de Sirine en Nabokov.
- 71 Mais, même en URSS, il était devenu difficile d'ignorer Nabokov : et c'est grâce à sa *Lolita* américaine que parut en 1959 le premier article qui fut consacré à son œuvre, intitulé « Les sortilèges de Lolita ».
- [Čaplygin] fit connaître aux lecteurs soviétiques une « charmante inconnue », Lolita, qui a ensorcelé « les rois des maisons d'édition » qui s'enrichissent en laissant sortir « les livres les plus mauvais, et qui plus est, les plus nuisibles », sous « le fracas des milliers de rotatives et le hurlement publicitaire de milliers de haut-parleurs, rendant célèbre la fabrique de l'enfer qui empoisonne les esprits ».
- (ШЕХОБЦОВА)
- 72 Cet article a aussi fixé les principes généraux de réception du roman en Union soviétique : ce livre amoral, sur le thème du sexe, « orgie sadique du début à la fin », ignore les fonctions éducatives de la littérature ; Nabokov, que les éditeurs américains ont déniché « dans la fosse à purin de l'émigration », « est totalement identifié à Humbert Humbert [...] et il a représenté intentionnellement ses propres inclinations vicieuses dans un univers attrayant, cherchant à perdre les âmes non aguerries de la jeunesse. » (ШЕХОБЦОВА)
- 73 Olga Šekhovcova, dans son article datant de 2005, distingue quatre étapes dans la réception soviétique de *Lolita* jusqu'à sa publication officielle :
- 74 1959-1971 : « le temps de la réprobation absolue », le roman étant diversement apprécié comme « un enfer spirituel », « un produit d'émigré qui avait trahi et vendu sa patrie », « le résultat d'un usage répréhensible du talent littéraire », « un texte truffé de snobisme et destiné au petit-bourgeois curieux », enfin comme un produit de « la culture de masse avec une prétention à l'élitisme, opposant le peuple véritable à la culture ».
- 75 1972-1985 : *Lolita* devient « un brillant phénomène du modernisme américain » ; « tout en restant 'un best-seller érotique' 'scandaleux', le roman 'est élevé' au rang de 'satire de la vie quotidienne, peinte dans des tons misanthropiques' et de 'commentaire ironique au mode de vie bourgeois de l'après-guerre' ».
- 76 1986-1988 : « *Lolita*, qui n'est plus interdite mais qui n'est toujours pas publiée en URSS, est dorénavant jugée dans le contexte des autres œuvres de Nabokov, afin de distinguer sa signification pour le parcours créateur de Nabokov ».
- 77 1989-1991 : *Lolita* sort officiellement en URSS. Le premier tirage soviétique est de 100 000 exemplaires et de presque deux millions en trois ans. (ШЕХОБЦОВА)
- 78 La première publication officielle de *Lolita* aux éditions *Izvestia* est précédée d'une préface de l'écrivain Viktor Erofeev, intitulée : « *Lolita*, ou l'oasis interdit de l'amour ». Elle commence par rappeler l'événement exceptionnel qu'est la publication de *Lolita* en

URSS, même au milieu de la publication de tant de livres interdits jusqu'alors, comme les romans de Platonov, d'Orwell, de Zamiatine, ou le *Docteur Jivago* de Pasternak ; la publication de *Lolita* est exceptionnelle car, et à la différence pourtant des romans évoqués, « s'il n'y a pas en elle de 'politique', il n'y a pas non plus en elle d'univocité morale » (НАБОКОВ 1989, 5). Il est assez fascinant de voir saisi, presque à chaud, et sans le recul de toutes ces années d'exégèse dont nous pouvons nous prévaloir, quelle a été l'originalité de *Lolita*, sa profonde et inimitable différence :

Le roman invite le lecteur à entrer dans une situation alambiquée, souvent à double sens, et à se débrouiller avec elle, sans la baguette de l'auteur. Un roman sans auteur-guide, mais avec un héros-pourvoyeur de mensonges et en sus avec une dose d'érotisme qui dépasse clairement les normes discrètes ayant constitué la tradition de la littérature russe [...]. La publication de *Lolita* — c'est dans un certain sens — un geste de confiance à l'égard moins de la maturité de citoyen du lecteur que de sa maturité d'homme. (НАБОКОВ 1989, 5)

- 79 C'est ainsi qu'a commencé en Russie la longue aventure de la diffusion à rebours, et dans le désordre, des œuvres de Nabokov. Si c'est bien la traduction russe de *Lolita* qui a permis d'exhumer les œuvres russes de Nabokov, ironiquement c'est elle aussi qui a constitué pour la jeune génération des prosateurs russes du dernier quart du vingtième siècle un choc véritablement salutaire. Faute de pouvoir ici broser un tableau complet de cette révélation, je citerai l'un des écrivains russes contemporains que Nabokov a pendant un temps fortement influencé, Léonid Guirchovitch, qui a fait le récit de sa découverte en 1970 de la *Lolita* russe, puis de l'effet libérateur radical que le roman a eu sur lui et sur ceux de sa génération :

J'ai vu pour la première fois une prose russe contemporaine qui n'avait rien à voir avec ma réalité. Cette prose était totalement libérée de toutes les entraves esthétiques qui pesaient sur tous les écrivains qui visaient de près ou de loin le roman réaliste tolstoïen. Les avant-gardistes des années 1920, innovants, étaient déjà derrière nous. A partir de 1930, toute sorte d'expérimentation littéraire avait cessé en URSS. Or là, j'avais entre les mains de la prose qui avait continué à se développer librement dans le sillon de ces avant-gardes. Et moi qui croyais qu'on ne pouvait plus écrire en russe, je compris soudain que c'était encore possible. La langue russe était capable de créer une prose moderne. (Guirchovitch 89)

- 80 Et Guirchovitch de conclure :

Ce ne sont pas les idées de Nabokov qui ont influencé les jeunes écrivains mais son style. Le Nabokov russe est un prosateur traditionnel qui s'est développé dans les conditions occidentales, et non un anti-réaliste comme on l'écrit souvent. [...] Il bousculait tous les tabous avec brio. Ma première lecture a été bouleversante du fait de cette liberté avec laquelle Nabokov a mis en pièces tous les interdits qui pesaient sur moi. (Guirchovitch 89)

- 81 Cette déclaration de Guirchovitch est très intéressante : elle souligne à la fois combien Nabokov était russe, mais issu de cette branche qui au vingtième siècle n'a pu se développer qu'en Occident, tout en indiquant ce que le roman, dans sa version russe, a été à la littérature russe : la *Lolita* russe est exactement le premier texte qui a permis à la littérature russe moderne de renaître de ses cendres, de terrasser certains démons, dont *Le docteur Jivago* était, selon Vladimir Nabokov, l'exemple le plus traître, de suturer la plaie ouverte par l'âge gris de la Russie soviétique, de combler l'abîme entre l'Age d'argent et l'âge d'une possible seconde renaissance de la littérature russe moderne.
- 82 Ce n'est alors plus un hasard si *Lolita* est morte, et sans doute enterrée pour l'éternité, à Gray Star. Pauvre petite fille qui se rêvait starlette mais qu'un démon a transformée en nymphelette, elle repose, transfigurée en un texte immortel, par-delà le « roman

pauvret » de Humbert, aux côtés d'autres textes immortels : aux côtés sans doute de l'une des élégies les plus célèbres de la littérature anglaise, *Elegy Written in a Country Church Yard* de Thomas Gray, composée en 1751 et qui annonce la naissance du romantisme anglais — « Perhaps in this neglected spot is laid/Some heart once pregnant with celestial fire » (Gray) ; aux côtés sans nul doute aussi du texte qui marque la fin de l'époque du sentimentalisme karamzinien et la naissance d'une nouvelle période, romantique et moderne, de la littérature russe du dix-neuvième siècle — texte publié en 1802, intitulé *Sel'skoe Kladbišče* [Cimetière à la campagne] et qui est précisément l'ombre russe de l'élégie de Thomas Gray, traduite par le poète Vassili Joukovski, à propos de qui le critique littéraire russe Vissarion Biéliniski écrivait :

Joukovski a une importance historique immense pour la poésie russe en général : ayant insufflé les éléments du romantisme dans la poésie russe [...] il a donné [à la poésie russe] la possibilité de se développer, et sans Joukovski nous n'aurions pas eu Pouchkine. (ЛЕВИН 1985)

- 83 En traduisant lui-même *Lolita* en russe, et en se réinscrivant ainsi dans la lignée des poètes et des écrivains russes qui ont fait l'histoire de la littérature russe moderne, Vladimir Nabokov a taillé et poli une nouvelle face du « cristal magique » (Pouchkine 267) emprunté au plus libre et au plus grand des poètes russes, Pouchkine. Aux textes fondateurs de la littérature moderne russe, il a ajouté une ombre sirinienne, celle de la branche russe de son roman anglo-américain, qui, renaissance de la renaissance, irrigue à nouveau le cours de la littérature russe. Ce faisant, et par-delà l'exil, la *Lolita* russe est la preuve de ce qu'avait Danilo Kiš au sujet de Vladimir Nabokov : « La langue est destin » (Kiš 99).

BIBLIOGRAPHIE

Appel, Alfred Jr. « Backgrounds of *Lolita* ». *Triquarterly* 17 (Winter 1970): 17-40.

БИТОВ, АНДРЕЙ. « ЯСНОСТЬ БЕССМЕРТИЯ-2 ». *ЗВЕЗДА* 11 (1996) :134-139.

Bouchet, Marie. « From Dolores, CO, to Lolita, TX : Détours et retours à travers 'the crazy quilt of forty-eight states' ». In *Anglophonia/Caliban*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, février-mars 2006. 9-22.

Boyd, Brian. « Even Homais Nods'. Nabokov's Fallibility; or, How to Revise *Lolita* ». In *Vladimir Nabokov's Lolita. A Casebook*. Ed. Pifer, Ellen. New York: Oxford University Press, 2003. 57-82.

---. *Vladimir Nabokov. The American Years*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

Chupin, Yannicke. « A medley of voices », polyphonie et discours rapportés dans *Lolita* de Nabokov. *Sillages critiques* 11 (2010) mis en ligne le 15 janvier 2010. Consulté le 29 octobre 2010. <http://sillagescritiques.revues.org/index1720.html>

Connolly, Julian W. « Russian Cultural Contexts for *Lolita*. » In *Approaches to Teaching Nabokov's Lolita*. Ed. Kuzmanovich, Zoran and Diment, Galya. New York: The Modern Language Association of America, 2008. 89-93.

- Couturier, Maurice. « Les scansion du mythe. » In *Lolita*. Ed. Maurice Couturier. Paris : Autrement, coll. « Figures mythiques », 1998. 7-57.
- . *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*. Paris: Seuil, 1993.
- Dolinin, Alexander. « *Lolita* in Russian. » In *The Garland companion to Vladimir Nabokov*. Ed. Vladimir E. Alexandrov. New York; London: Garland publ., 1995. 321-330.
- Dostoïevski, Fedor. *Les Démons*. Trad. Boris de Schloezer. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1955.
- Gray, Thomas. « Elegy Written in a Country Church Yard. » 1751. 2 octobre 2010. <http://www.thomasgray.org/cgi-bin/display.cgi?text=elcc>
- Grayson, Jane. *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Guirchovitch, Léonid. « Vladimir Nabokov. » *Transfuge* 6 (mars 2005): 88-89.
- Guy, Laurence. *Vladimir Nabokov et son ombre russe*. Aix-en-Provence : PUP, 2007.
- Hamrit, Jacqueline. « The Ordeal of Undecidability in *Lolita*. » In *Kaleidoscopic Nabokov. Perspectives françaises*. Ed. Delage-Toriel, Lara et Manolescu, Monica. Paris : Michel Houdiard Editeur, 2009. 85-92.
- Johnson, D. Barton. « 'L'inconnue de la Seine' and Nabokov's Naiads. » *Comparative Literature* 44: 3 (Summer 1992): 225-248.
- Kiš, Danilo. *Homo poeticus*. Trad. Pascale Delpech. Paris: Fayard, 1993.
- ЛЕВИН, Ю. Д. « В. А. ЖУКОВСКИЙ И ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДНОЙ ПОЭЗИИ. » 1985. 10 octobre 2010. http://az.lib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0570.shtml
- Manolescu, Monica, « Some Thoughts on Voice and Rewriting in Vladimir Nabokov's *Lolita*. » Journée d'études *Lolita*. Université Paris VII – Denis Diderot, 22 janvier 2010.
- Morel, Jean-Pierre. *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*. Paris: Gallimard, 1985.
- Nabokov, Vladimir. « Diaghilev and a Disciple. » *The New Republic* 103 (November 18, 1940): 669-670. 10 mai 2010 <http://www.tnr.com/article/books-and-arts/diaghilev-and-disciple>
- . *Intransigences*. Trad. Vladimir Sikorsky. Paris : Julliard, 1985.
- . *Le Don*. Trad. Raymond Girard. Paris : Gallimard, 1983.
- . *L'Enchanteur*. Trad. Gilles Barbedette. Paris : Rivages, 1986.
- . *Lettres Choisies 1940-1977*. Trad. Christine Bouvart. Paris : Gallimard, 1992.
- . *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*. Trad. Marie-Odile Fortier-Masek. Paris : Fayard, 1985.
- . *Lolita*. Trad. Maurice Couturier. Paris : Gallimard, 2001.
- НАБОКОВ, ВЛАДИМИР. *ЛОЛИТА*. МОСКВА : ИЗВЕСТИЯ, 1989.
- . « НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ УБОЖЕСТВЕ СОВЕТСКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКИ И ПОПЫТКА УСТАНОВИТЬ ПРИЧИНЫ ОНОГО. » In *ДИАСПОРА : НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ. ВЫП. 2*. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ : ФЕНИКС, 2001.
- Nabokov, Vladimir. *Œuvres romanesques complètes*. T. 1. Paris : Gallimard, Pléiade, 1999.
- . *Œuvres romanesques complètes*. T. 2. Paris : Gallimard, Pléiade, 2010.

---. *Poèmes et Problèmes*. Trad. Hélène Henry. Paris : Gallimard, 1999.

НАБОКОВ, ВЛАДИМИР. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ АМЕРИКАНСКОГО ПЕРИОДА В ПЯТИ ТОМАХ. Т. 2. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ : СИМПОЗИУМ, 2000.

---. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ. Т. 1. МОСКВА : ПРАВДА, 1990.

---. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ РУССКОГО ПЕРИОДА В ПЯТИ ТОМАХ. Т. 2. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ : СИМПОЗИУМ, 1999.

---. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ РУССКОГО ПЕРИОДА В ПЯТИ ТОМАХ. Т. 5. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ : СИМПОЗИУМ, 2000.

Nabokov, Vladimir. *The Annotated Lolita*. Ed. Appel, Alfred Jr. New York : Vintage, 1991.

---. « Vladimir Nabokov à propos de *Lolita*. Lectures pour tous. 21/10/1959. » 2 sept. 2010
<http://www.ina.fr/media/entretiens/video/I00016162/vladimir-nabokov-a-propos-de-lolita.fr.html>

Nakhimovsky, Alexander. Paperno, Slava. *An English-Russian Dictionary of Nabokov's Lolita*. Ardis : Ann Arbor, 1982.

Nicolas, Alain. « Publication dans la bibliothèque de La Pléiade des premiers romans de Nabokov. Nabokov ou la méprise. » (25 nov. 1999). 2 sept. 2010

Pasternak, Boris. *Œuvres*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1990.

Pouchkine, Alexandre. *Eugène Onéguine*. Trad. Jean-Louis Backès. Paris: Gallimard, Folio, 1996.

Proffer, Carl R. « Nabokov's Russian *Lolita*. » In *Russian Literature and American Critics: in Honor of Deming Brown*. Ed. Brostrom, Kenneth N.. Ann Arbor: University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures, 1984.

Raguet-Bouvard, Christine. *Lolita : un royaume au-delà des mers*. Talence: Presses universitaires de Bordeaux, 1996.

Sweeney, Susan Elizabeth. « Executing Sentences in *Lolita* and the Law. » In *Punishment, Politics, and Culture*. Ed. Sarat, Austin and Ewick, Patricia. Oxford: Elsevier Academic Press, 2004. 185-209. Reprinted on Zembla, the Vladimir Nabokov Society website. 27 Oct. 2010.
<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/sweeney1.htm>

ШЕХОВЦОВА, ОЛЬГА. « НОЧЬ С ЛОЛИТОЙ. РОМАН ВЛАДИМИРА НАБОКОВА В СССР. » ЖУРНАЛЬНЫЙ ЗАЛ (2005). 22 fév. 2009
<http://magazines.russ.ru/voplit/2005/4/sh6-pr.html>

Sholokhov, Mikhail. « Banquet Speech. » (10 déc. 1965). 2 sept. 2010

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1965/sholokhov-speech-r.html

NOTES

1. Le traducteur de la citation est mentionné dans la référence infra-textuelle, quand il y a lieu. Sinon, toutes les citations russes et anglaises de cet article ont été traduites par l'auteur.
2. Le terme russe qu'emploie Nabokov dans son poème est celui de « volšebstvo » que je traduis ici par « enchantement » afin d'être en accord avec l'écrivain qui avait demandé que *Volšebnik*, le titre de l'œuvre russe préfigurant *Lolita*, soit précisément traduit par *L'Enchanteur*.
3. Jane Grayson est la première, en 1977, à avoir consacré une étude aux auto-traductions de Nabokov, intitulée *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*.

4. Pour la commodité des repérages, lorsque le texte de *Lolita* sera cité dans ses différentes versions, il sera toujours procédé ainsi : (partie-chapitre, E suivi de la page du texte anglais de référence, R suivi de la page du texte russe de référence). Il n'y aura qu'un exemple pour lequel sera également cité le texte français, en ajoutant F suivi de la page du texte français de référence. Les textes de référence de cet article sont : НАБОКОВ, ВЛАДИМИР. « ЛОЛИТА ». In СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ АМЕРИКАНСКОГО ПЕРИОДА В ПЯТИ ТОМАХ. Т. 2. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ: СИМПОЗИУМ, 2000. Nabokov, Vladimir. *The Annotated Lolita*. Ed. Alfred Appel, Jr. New York: Vintage Books, 1991. Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Trad. Maurice Couturier. Paris: Gallimard, 2001.
5. Maurice Couturier a décrit avec précision, et interprété, ces mécanismes de la tyrannie romanesque nabokovienne dans son étude *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*.
6. Pour l'identification de ces premières nymphettes, voir Alfred Jr Appel (1970) et Maurice Couturier (1998).
7. « [...] [C]e qui m'inquiète, c'est que des membres de l'"intelligentsia" russe ne puissent être choqués par la complète évacuation de la révolution de février et par le traitement exagéré de celle d'octobre [...] » (Nabokov 1992, Bouvart, 364).

RÉSUMÉS

Cet article s'intéresse à la traduction russe de *Lolita* que Vladimir Nabokov a achevée en 1965, première, et unique, auto-traduction russe de l'un de ses romans anglais. Après un examen des phénomènes touchant à la structure, à la langue et aux tropes que la transposition du texte anglais en russe a induits, l'idée s'impose que Nabokov a cherché non seulement à inscrire dans son texte russe sa propre différence artistique, une différence toute sirinienne, mais aussi à inventer un futur, et hypothétique, lecteur russe. Car l'enjeu de l'auto-traduction était bien à la fois de réinscrire l'auteur Nabokov dans le cours brisé de la littérature russe mais aussi de donner à la littérature russe une œuvre qui signerait le début d'une seconde renaissance de la littérature russe moderne, par-delà l'âge soviétique.

This article deals with the Russian translation of *Lolita* completed by Vladimir Nabokov in 1965, the one and only translation he made of the novels he had written in English. The study of how the structure, the language and the tropes work leads to the idea that not only did Nabokov try to introduce his specific artistic difference—a rather sirinian difference—into his Russian text, but that he also worked at inventing a future, hypothetical Russian reader. The challenge of self-translation would not only replace Nabokov as a writer into the broken thread of Russian literature, but also give Russian literature a work that would represent the beginning of a rebirth of modern Russian literature, beyond the soviet era.

INDEX

Keywords : confession, modern Russian literature, politics, Russian emigration, Russian Lolita, Russian Renaissance, Russian shadow, self-interpretation, self-translation, Sirin, socialist realism, SSSR, voice, tyranny

Mots-clés : auto-interprétation, auto-traduction, confession, émigration russe, littérature russe moderne, Lolita russe, ombre russe, politique, réalisme socialiste, Renaissance russe, Sirine, URSS, voix, tyrannie

AUTEURS

AGNÈS EDEL-ROY

Professeur agrégée

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

agnes.edelroy@gmail.com